

Centrum/Campus/City

De uitbreiding van deSingel en het Koninklijk Conservatorium in Antwerpen door Stéphane Beel Architecten

Op 1 oktober werd de uitbreiding van deSingel en het Koninklijk Conservatorium geopend met een bezoek van prinsenvrouw Filip en Mathilde. De opening bracht zowat de hele cultuurwereld op de been. Eindelijk, zo voelde het, heeft Antwerpen de cultuurtempel waar het zo lang naar uitkeek. De nieuwbouw van de hand van Stéphane Beel biedt plaats aan een programma dat jarenlang in het oude gebouw van Léon Stynen was samengeperst of nog geen plaats had gevonden: de kantoren voor het Vlaams Architectuurinstituut (VAi) en het Centrum voor Vlaamse Architectuurarchieven (CVAA), productiezalen voor podiumkunsten en muziek voor deSingel, een tentoonstellingsruimte, een bibliotheek, een brasserie en tal van oefenruimtes voor het Conservatorium.

Het contrast met de situatie voorheen was meteen duidelijk. De vermaledijde gang in het oude gebouw werd als tentoonstellingsruimte ingeruild voor een ‘echte’ ruimte bestemd voor architectuurtentoonstellingen. Eten en drinken kan voortaan in een weidse, mondaine brasserie/café-restaurant met uitzicht op de ring, in plaats van in een afgelegen donkere hoek. De centrale circulatieruimte – met theatraal rood tapijt – ensceeneert een spel van zien en gezien worden. Kortom, de nieuwbouw wordt een uitgelezen ontmoetingsplaats voor een zelfbewuste hedendaagse Vlaamse en internationale artistieke scene en haar publiek. Directeur Jerry Aerts verkondigde het al in het programmaboekje van het seizoen 2007-2008: ‘de internationale kunstcampus, ook úw ontmoetingsplaats voor de kunst.’ [1]

De overgang naar een plaats van ontmoeting en uitwisseling werd al in 2007 in gang gezet door een veelbetekenende naamsverandering: het internationaal ‘kunstcentrum’ werd omgedoopt tot een internationale ‘kunstcampus’. Deze naamsverandering was niet alleen een aanleiding om het logo en de huisstijl aan te pakken. Ze kaderde in de ambitie om de werking van deSingel en het Conservatorium meer op elkaar te betrekken en vooral om die – bestaande of nieuwe – interactie ook aan de buitenwereld te tonen: ‘Toeleiding en educatie worden belangrijke sleutelwoorden op de nieuwe kunstcampus. Met veel aandacht voor al dan niet publieke workshops en masterclasses, omkaderende informatie bij de artistieke activiteit, publieke repetities, lezingen, colloquia, toegang tot informatie over kunst voor zowel de onderzoeker als de geïnteresseerde leek.’ [2] De nadruk lag dus op het publiek maken van een programma dat voorheen grotendeels verborgen was of geen plaats vond. Of kernachtig verwoord: ‘Leren – Maken – Tonen’. [3]

De overgang van kunstcentrum naar kunstcampus werd zorgvuldig gepland en gecommuniceerd, en had tevens zijn weerslag op de aard van het programma dat in het gebouwencomplex werd aangeboden. In de folder die deSingel en het Conservatorium vandaag ter gelegenheid van de opening van de nieuwbouw verspreiden, wordt echter nog een derde term gelanceerd: de kunstcity. Nemen beide instituten hiermee een nieuwe stap in hun publieke en inhoudelijke profilering? Heeft de campus nu de ambitie om een stad te worden? Tegelijk stelt zich de vraag welke rol de architectuur van het gebouwencomplex in deze

ontwikkelingen opneemt. Hoe maakte en maakt de architectuur het adagium 'Leren – Maken – Tonen' waar? En wat betekent dit voor de gebruikers van het gebouw? [4]

Historiek

De voornoemde folder over de kunstcity verankert de idee van een kunstcampus in de geschiedenis. [5] Op de eerste pagina wordt uitgelegd hoe componist Peter Benoit (1834-1901), in 1898 benoemd tot directeur van het 'Koninklijk Vlaamsch Muziekconservatorium', ervan droomde de hele bevolking te betrekken in de internationale wereld van muziek en theater. Het duurde echter tot de opening van het Vlaams Muziekconservatorium in 1968, naar een ontwerp van Léon Stynen, voor die ambitie een eerste keer zijn beslag kreeg in architectuur. Geert Bekaert noemde het gebouw het testament van Stynen en de meest complete samenvatting van diens oeuvre. [6] Het complex zoals we het vandaag kennen kwam over een periode van meer dan dertig jaar tot stand. De leslokalen voor het Conservatorium, gerealiseerd in een eerste bouwphase, stonden grotendeels op kolommen en waren georganiseerd rond twee binnentuinen. De leslokalen en beglaasde gangen boden royaal uitzicht op de binnentuinen en de omgeving van het gebouw, volgens Bekaert 'een geprepareerde natuur, natuurlijker dan de natuur zelf, met haar kunstmatige golven, haar gereguleerde waterpartijen, haar monumentale kunsten.' [7] Toen Stynen het gebouw in 1958 begon te ontwerpen, sloot het terrein aan op een groen, heuvelachtig en waterrijk vestingenlandschap. Tien jaar later verdween dit landschap echter nagenoeg volledig door de aanleg van de Antwerpse ring en de bouw van het zwembad Wezenberg. Van het masterplan dat Stynen voor de omgeving had ontworpen, werd slechts een fractie gerealiseerd: het toenmalige CrestHotel en de BP-building, twee vandaag wat geïsoleerd staande torens aan de overkant van de ring. Het Conservatorium zelf werd de facto een enclave. Pas in 1980 werd de tweede fase van het complex voltooid: een middelhoogbouw die de radiostudio's voor radiozender BRT2 (nu Radio2), een concertzaal en een theaterzaal huisvestte, alsook een bibliotheek in de toren boven deze zalen. In de jaren 80 (meer bepaald tijdens het seizoen 1983-1984) ging de publiekswerking van start. Onder Frie Leysen ontwikkelde deSingel een eigen programma waarmee het zou uitgroeien tot een internationaal kunstcentrum. Ondertussen werd het complex uitgebreid met bijkomende lokalen voor het Conservatorium en een publieksfoyer voor deSingel (1987) naar een ontwerp van Stynen en zijn medewerker Paul De Meyer.

Eind jaren 80 werd gestart met een tweede reeks ingrepen, dit keer van de hand van Stéphane Beel. In de periode aansluitend op de tentoonstelling over diens werk gehouden in het kunstcentrum in 1989, ontwierp Beel de deuren naar de zalen en de tentoonstellingsruimte, het parcours voor de tentoonstelling in 1990 rond het werk van Stynen en de balies voor de programmaverkoop. Tevens verbouwde hij de vergaderzalen en een aantal klaslokalen van het Conservatorium. In 1995 werd Beel aangezocht om een masterplan te ontwikkelen dat vertrok van de infrastructuurnoden van de toenmalige drie gebruikers van het gebouw – deSingel, het Conservatorium en Radio2. Het masterplan, dat in 1996 werd goedgekeurd, tekende de krijtlijnen uit voor de uiteindelijke nieuwbouw. Een eerste fase van dit plan werd al in 2000 opgeleverd. Deze fase lenigde een aantal dringende noden in het bestaande gebouw. De nieuwe laagbouw achter de Rode en Blauwe Zaal voorzag onder meer in een los- en laadruimte, het vervolledigen van de circulatie op het niveau van het publiek en een uitbreiding van de artiestenfoyer.

Nieuwbouw

De recente nieuwbouw vormt de tweede en laatste fase van het masterplan. De nieuwbouw vervolledigt het bestaande complex door een invulling te geven aan het ontbrekende kwadrant, de hoek aan de ring en de Jan Van Rijswijcklaan. Het gebouw bestaat uit drie onderscheiden delen. De laagbouw, in het verlengde van de plint van het gebouw van Stynen, herbergt functies voor deSingel (een tentoonstellingszaal, technische lokalen en oefenlokalen voor publieksvoorstellingen) alsook de kantoren van het Vlaams Architectuurinstituut (VAi). De hoogbouw bevat de ruimtes voor het Conservatorium, namelijk oefenruimtes voor muziek, dans en drama. Tussen de hoog- en de laagbouw bevinden zich de meeste publieke functies: de bibliotheek/bookshop en de brasserie, grotendeels bestaande uit glas. Op het niveau van de brasserie situeert zich tevens de publieke ingang van de nieuwbouw, bereikbaar via een helling die vertrekt aan de hoek van de Jan Van Rijswijcklaan en de Desguinlei.

De opdeling van hoog- en laagbouw uit zich ook op bouwtechnisch vlak. De hoogbouw staat op hoge kolommen en is onafhankelijk van de laagbouw gefundeerd, wat de akoestische isolatie tussen de verschillende delen van het programma vergemakkelijkt. Beel wou het gebouw van Stynen, inclusief de binnentuinen, zoveel mogelijk ongemoeid laten. Daarom kreeg de hoogbouw een enorme overkraging langs de kant van de Desguinlei. Dit technisch huzarenstukje – een vakwerkstructuur op complex geprofileerde betonkolommen – werd ontwikkeld in samenwerking met het gerenommeerde ingenieursbureau Laurent Ney en Partners.

De plaats waar de publieke doelstelling van het gebouw – het tonen en ontmoeten – het meest uitgesproken aan bod komt, is de ruimte tussen de hoog- en de laagbouw. Een *promenade architecturale* voert van de ingang op het niveau van de brasserie langs de transparante bibliotheek naar het niveau van het oude gebouw. Onderweg komt men nog de toegang naar de hoogbouw en de tentoonstellingsruimte tegen en wordt men vergast op een inkijk in een aantal klassen van het Conservatorium in het oude gebouw. Een tweede, aansluitende helling in de andere richting voert naar de laagbouw en geeft uit op de kantoren van het VAI, ingeleid door een vitrine waarin deze instelling recente projecten kan tonen. Deze circulatieruimte is duidelijk bedoeld als de materialisering van het idee van de kunstcampus. In deze aaneenschakeling van ruimtes kan het publiek kennismaken met de diverse functies en instellingen in het gebouw, en kunnen volgens de ontwerpers onverwachte ontmoetingen en synergieën ontstaan. Het is om een dergelijke verknoping van programma's mogelijk te maken – en tevens om budgettaire en akoestische redenen – dat tijdens het ontwerpproces de oorspronkelijke verticale toren werd verlaten voor een horizontale toren.

Communicatie en programmatie

Architectuur vormt echter slechts een van de middelen om bij het publiek de idee van de kunstcampus over te brengen. Ook in zijn communicatie en programmatie bereidt deSingel al jaren de overgang van kunstcentrum naar kunstcampus voor. Daarbij werken tekstuele en visuele communicatie, artistieke activiteit en de architectuur van het gebouw sterk op elkaar in. Als we de opeenvolgende programmaboekjes van deSingel bekijken, zien we dat de communicatie, sinds er sprake is van een kunstcampus, grotendeels via ruimtelijke en

architecturale beelden en frasen verloopt. Zo vormt het functieschema, dat in de ontwerpfase de trajecten doorheen het gebouw en de verknoping van de programma's visualiseerde, de cover van het programmaboek in het seizoen 2003/2004. 'Maar ik / de wereld / ik zie jou', een poëtische zin ontleend aan de Zwitserse kunstenaar Rémy Zaugg, siert in het seizoen 2005/2006 de gevel van het gebouw en de cover van het programmaboek. [8] Jerry Aerts hanteert de frase voor dat seizoen als een artistiek credo, vanuit de overtuiging dat kunst in de wereld moet staan, wat hij in de inleiding ook linkt aan het ruimtelijk concept van de kunstcampus. De cover van het programmaboek 2007/2008 is terug louter tekstueel en kondigt eenvoudigweg de naamsverandering aan: 'deSingel. Internationale Kunstcampus'. De tweede dubbele bladzijde toont een computertekening van de nieuwe Kunstcampus. Een jaar later prijkt alweer een zin op de cover: 'Steekt u over?' Op dat moment draaien de betonmolens voor de nieuwbouw al en zijn op verschillende plaatsen op de site kijkpunten opgesteld, waar men de werf kan vergelijken met de tekeningen van de voltooide toestand. Met de uitnodiging 'Steekt u over?' wil deSingel naar eigen zeggen 'de rode loper uitrollen of het zebrapad schilderen', een impliciete verwijzing naar het nieuwe gebouw.

De wisselwerking tussen de architectuur en de communicatie van het programma gebeurt in twee richtingen: niet alleen worden beelden van het ontwerp en 'ruimtelijke' frasen in de communicatie gebruikt, omgekeerd wordt ook tekst in de architectuur ingezet om het programma te verduidelijken. Het meest in het oog springende voorbeeld hiervan zijn de woorden 'architectuur', 'muziek', 'theater', 'dans' die de vier hoeken van het gebouw markeren. Deze woorden geven niet alleen op een zeer directe manier weer wat er in het gebouw gebeurt; tevens voorkomen de lichtgevende letters dat de contouren van het gebouw 's nachts verdwijnen. Een ander voorbeeld is de naamgeving van de verschillende onderdelen van het complex in de bewegwijzering: Beel-hoog en -laag, Stynen-hoog en -laag. De namen van de ontwerpers fungeren hierbij als een logo om de campus te structureren.

Naast de communicatie vormt de programmatie een tweede element dat de overgang van kunstcentrum naar -campus bewerkstelligt. Nog voor de werken aan de nieuwbouw startten, ging het denken over een nieuwe synergie gepaard met tijdelijke en permanente interventies die de hele ruimte van de toekomstige campus aftastten, in het kader van het 'Curating the Campus'-programma. Zo werd in 2003 de spiegelende box die Richard Venlet ontwierp voor het 'Curating the Library'-project in de gang geplaatst. In 2006-2007 spoot de Franse kunstenaar Pierre Bismuth zeven woorden als graffiti doorheen de campus, volgens het toenmalige programmaboek een metafoor voor de verschillende betekenislagen in de programmatie. Tegelijk creëert deze graffiti, samen met nog een aantal andere ingrepen doorheen het complex, het beeld van een campus die wordt toegeëigend door haar bewoners, zoals de bewoners van een stad zich hun omgeving toe-eigenen.

Kunstcity

Dit brengt ons bij de derde term, die met de opening werd gelanceerd op de website van deSingel en de nieuwe folder: de kunstcity. Vanwaar deze nieuwe term? Dekt de term kunstcampus onvoldoende de ambitie van de samenhuizende partners? Het begrip campus wekt misschien – zeker bij een internationaal publiek – te veel het beeld op van een afgesloten en hoofdzakelijk educatieve plek, terwijl 'city' meer de dynamiek uitdrukt die men voor het gebouw voor ogen heeft.

Maar hoe verhoudt het gebouw zich dan precies tot de stad, of tot het begrip stad? In de eerste plaats wil de nieuwbouw, in vergelijking met het gebouw van Stynen – dat in de folder ‘introvert’ wordt genoemd – meer de dialoog met de stad aangaan. Dit vertaalt zich in de eerste plaats in een sterke encensering van de zichten op de buitenwereld. Door de glazen wanden in de brasserie en de bibliotheek wordt het verkeer op de ring en de Jan Van Rijswijkklaan een schouwspel op zich. Maar ook de oefenruimtes in de laag- en de hoogbouw, en de gangen die ze ontsluiten, hebben oordeelkundig geplaatste ramen, waardoor men zich overal in het gebouw kan oriënteren ten opzichte van de omgeving. Niettemin blijft de in de nieuwbouw veelvuldig uitgespeelde relatie met de stad in hoofdzaak van visuele aard, en is ze gebaseerd op zorgvuldig ingekaderde zichten op het stedelijke gebeuren. De nieuwe helling naar de ingang op het niveau van de brasserie mag dan een directe link leggen met het voetpad, ze hijst de bezoekers ook meteen op een platform dat uitkijkt over het stedelijke verkeer, eerder dan dat het er een onderdeel van is of erop inhaakt. Ook het fiets- en voetgangerstraject, dat als onderdeel van het stedenbouwkundig plan voor de Groene Singel in de toekomst langs het gebouwencomplex passeert, werd niet ingezet om externe passanten binnen te halen. Al bij al blijft de kunstcity een zeer gecontroleerde ruimte met een specifiek publiek, dat zelfs minder divers is dan op veel andere plekken in de stad.

De term kunstcity, zo lijkt het, slaat dan vooral op de complexe ruimtelijke relaties tussen de verschillende onderdelen van het programma in het gebouw. De verknoping van activiteiten van publiek en kunstenaars, van kunst maken en kunst tonen, is meesterlijk geënceneerd en zorgt inderdaad voor een grote ruimtelijke en functionele complexiteit. Niet alleen worden de trajecten van de verschillende gebruikers op een ingenieuze manier vervlochten, ook lenen sommige circulatieruimtes zich tot verschillende vormen van gebruik, omdat ze het midden houden tussen gang en zaal. Maar is dat voldoende om van een kunstcity te kunnen spreken?

Los van de vraag of ‘kunstcity’ een geschikte metafoor is voor het gebouw, is de associatie van een gebouw met een stad op zich niet onproblematisch. Sommige ruimtes zijn namelijk weinig gebaat met de twee ambities die we in de architectuur lezen, enerzijds de intense visuele relatie tussen het gebouw en de stad en anderzijds de ‘stedelijke’ complexiteit binnen het gebouw. Zo dreigen sommige plaatsen door de combinatie van de meanderende centrale gang, de talrijke geënceneerde zichten, de enorme uitkraging en de complex geprofileerde kolommen, die de bovenbouw ondersteunen en op bepaalde plaatsen doorboren, ten prooi te vallen aan een visuele *overload*. Men kan zich ook afvragen of het schouwspel van het voorbijkomend verkeer, een fascinerend decor voor de brasserie, de meest geschikte visuele en akoestische achtergrond vormt voor de kantoren van het VAI. Omgekeerd is de zaal voor architectuurtentoonstellingen, gelegen aan het centrale parcours, een nogal ingesloten ruimte geworden met een beperkte relatie tot de buitenwereld. De zaal is erg compact en het plafond vrij hoog, wat de muuroppervlakte voor het tonen van grafisch materiaal aanzienlijk beperkt. Tentoonstellingsmakers zijn hierdoor aangewezen op het bouwen van bijkomende wanden, zoals gebeurd is voor de huidige tentoonstelling over het werk van architect Renaat Braem. Hoewel het een zeer goede zaak is dat het tonen van architectuurproductie in het gebouw een eigen plek krijgt, heeft de nieuwe ruimte dus zijn beperkingen, net als de voormalige tentoonstellingsruimte in het oude gebouw. Tot voor kort vonden alle tentoonstellingen immers plaats in de lange, brede gang langs de Blauwe en de Rode Zaal, met een volledig beglaasde zijwand die uitgeeft op een betonnen terras en de snelweg. Curatoren moesten er telkens de worsteling aangaan met de specifieke condities van een tentoonstellingsruimte die tevens een circulatieruimte was, en deden dit met wisselend succes. Met zijn box van 35m³ voor het tentoonstellen van het werk van jonge architectenbureaus voegde kunstenaar Richard Venlet nog een bijkomende en andersoortige, dwingende expositieplek toe aan de al

veeleisende tentoonstellingsgang. De box is meermaals te dwingend of eenvoudigweg te klein gebleken om het werk van een architect – zelfs een jonge – serieus te tonen. De nieuwe tentoonstellingszaal in Beel-laag neemt nu het tentoonstellingsprogramma over, maar continueert op haar eigen manier de reeks van ‘dwarse’ tentoonstellingsruimtes.

Terwijl de stad en het voorbijrazende verkeer in de nieuwbouw worden verheven tot een visueel spektakel, voegt het ontwerp van Beel ook iets toe aan de visuele beleving in de stedelijk ruimte. Vanop de trein, de ring of een van de invalswegen is het nieuwe volume ‘Beel-hoog’ sinds kort prominent aanwezig, in het bijzonder na zonsondergang, wanneer de verlichting onderaan en de lichtletters erbovenop het bouwvolume omtoveren tot een echte schijf en een driedimensionale advertentie voor de kunsten. Bij daglicht krijgen we een enigszins ander en minder eenduidig beeld te zien, namelijk dat van een gebouw met twee gezichten. Aan de kant van de Desguinlei was geen inspanning te veel om het beeld van een zwevende schijf in stand te houden. Maar aan de zijde van de ring krijgen we een ander beeld. Hier zien we goed hoe de oefenzalen voor deSingel als afzonderlijke volumes onder de bovenbouw zijn geschoven. Als gevolg van een programma-uitbreiding voor Beel-laag week het architectenbureau hier af van eerdere ideeënschetsen waarop de nieuwbouw ook aan de zijde van de snelweg als zwevende schijf werd afgebeeld. Het resultaat is een wat onrustig geheel van volumes en een nogal amorf gabarietgabarit.

Bovendien is de ganse nieuwbouw bekleed met horizontale houten latten, wat in de communicatie alweer leidde tot een nieuwe metafoor, namelijk die van de schuur. In de folder wordt het materiaalgebruik van de gevels (lariksplanken) gekoppeld aan het specifieke programma van het gebouw: ‘Als een schuur – ruw, weerbarstig en misschien wat misplaatst – verkondigt deze architectuur haar programma: dit is een werkplek waar kunst wordt gemaakt en gedeeld.’ [9] Ook zou het uitzicht mee bepalend zijn voor de relatie met de omgeving: ‘De houten gevels verlenen de nieuwbouw een apart statuut tussen de andere grootschalige gebouwen aan de Antwerpse verkeersaders.’ [10] Beel zelf spreekt in een interview met *Knack* over ‘een uitvergroot tuinhuis dat op de verkeerde plaats is beland, en dat veel te groot is’. [11] Toch kan men een betonnen constructief hoogstandje met een houten huid eromheen bezwaarlijk een schuur of een tuinhuis noemen. Dergelijke uitspraken lijken in de eerste plaats een legitimering voor hout als tweede keuze. De gevel was oorspronkelijk bedoeld in natuursteen, een materiaal dat de platte schijf ‘Beel-hoog’ en de schuine uitsnijdingen van de ramen veel scherper had kunnen aflijnen. Het nu gebruikte hout zal met de tijd vergrijzen, waardoor subtiele schakeringen zullen ontstaan tussen de vergrijzde vlakken en de vlakken die nu al witgeschilderd zijn, en het geheel qua kleur meer zal aansluiten bij het oude gebouw. Deze ambivalente houding – het streven naar een apart statuut en tegelijk naar aansluiting – is tekenend voor het voorkomen van het gebouw.

Podium

Conclusie? Architectuur speelt een essentiële rol in de werking en profilering van deSingel en het Conservatorium. Nu ook cultuur onderhevig is aan de marktlogica, spelen het beeld van en de communicatie over de kunstcampus/-city een even belangrijke rol als het gebouw zelf. [‘even belangrijk’ kan niet in meerdere of mindere mate, dus:] Men kan zich [Vandaar/Daarom kan men zich...]afvragen of de overgang van kunstcentrum via kunstcampus naar kunstcity zich niet vooral in de communicatie en publiciteit afspeelt. Hoewel deze communicatie het onderscheid tussen oud en nieuw flink in de verf zet,

vervulden Stynen en Beel een vrij gelijkaardige opdracht. In de eerste plaats hebben beide architecten een gebouw ontworpen dat op een ingenieuze manier een zeer complex programma huisvest. In tegenstelling tot wat de communicatie rond de nieuwbouw soms laat uitschijnen, is het echter niet zo dat Beel van een introverte enclave een stuk stad heeft gemaakt. Bekaert schreef over de relatie tussen het gebouw van Stynen en zijn omgeving: 'Het gebouw omvat geen ruimte, maar biedt een podium vol perspectieven. De natuur is er niet om in te verdwijnen, maar om er van op afstand van te genieten.' [12] Hetzelfde kan gezegd worden over de relatie tussen de nieuwbouw en de stad: de nieuwbouw is geen stad, maar een podium, van waaruit men op afstand van de stad geniet.

Noten

1 Jerry Aerts, *Inleiding*, programmaboek *deSingel Internationale Kunstcampus 2007/2008*, Antwerpen, deSingel, 2007, pp. 5-7.

2 Ibid.

3 www.desingel.be/building-history.orb.

4 Los van de vermelde bronnen spraken we voor dit artikel met Stéphane Beel, Jan De Vylder (voormalig medewerker Stéphane Beel Architecten), Katrien Vandermarliere (directeur VAI), Paul Vermeir (technisch directeur deSingel) en Gert Renders (voormalig medewerker VAI en deSingel).

5 Folder *De kunstcity leeft*, Antwerpen, deSingel/Artesis Hogeschool, 2010, z.p. Zie ook www.desingel.be/building-history.orb en www.desingel.be/kunstcampus-groeit.orb.

6 Geert Bekaert, Ronny De Meyer (red.), *Léon Stynen, een architect. Antwerpen, 1899-1990*, Antwerpen, deSingel, 1990, p. 46.

7 Ibid.

8 Zaugg maakte dit werk naar aanleiding van de tentoonstelling *Orbis Terrarum*, die in 2000 plaatsvond in het Plantin Moretus Museum te Antwerpen.

9 *De kunstcity leeft*, op. cit. (noot 5).

10 Ibid.

11 Jan Braet, *Ik ben op zoek naar de evidentie*, in: *Knack*, 22 september 2010, pp. 128-135.

12 Geert Bekaert & Ronny De Meyer (red.), *Léon Stynen, een architect* (catalogus tentoonstelling deSingel & de Belgische Lloyd, 20 september 1990 – 3 februari 1991), Antwerpen, deSingel, 1990, p. 46.